



Ce que le jour doit à la nuit

Véronique Peres

► To cite this version:

Véronique Peres. Ce que le jour doit à la nuit. Ateliers sur la contradiction, Mar 2009, Saint Etienne, France. pp.211-217. hal-00941736

HAL Id: hal-00941736

<https://hal.science/hal-00941736>

Submitted on 11 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Ce que le jour doit à la nuit »

Véronique PERES

L'opposition Noir Blanc

Pour beaucoup de peintres, l'opposition du noir et du blanc suffit à dire l'essentiel. En observant le carré noir sur fond blanc de Malevitch, nous pouvons comprendre cette œuvre comme une image sacrée, une représentation iconique détachée de la terre (un pur espace).

Magritte donne une autre lecture de l'opposition Noir Blanc dans son tableau l'empire des lumières qui présente une variation sur le jour et la nuit. Ce tableau est fait d'azur et de lumière noire sans aucun mélange. Ce n'est pas du clair obscur mais la juxtaposition de la clarté et de la noirceur. Malgré il reste une image crédible, habitable.

En littérature, Pierre Corneille dans Le Cid en 1636 fait déjà un clin d'œil à cette opposition Noir Blanc : « Cette obscure clarté qui tombe des étoiles ».

On voit à travers les interrogations que suscite l'un des plus célèbres poèmes de Baudelaire la difficulté de décrire par une expression concrète une couleur. A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles, Baudelaire joue de manière aléatoire avec la perception chromatique des 5 voyelles de l'alphabet français. Le texte offre une lecture plurielle, les mots éveillent des images bien plus encore qu'ils n'en évoquent et c'est un monde nouveau que l'on veut mettre en mouvement. Certains ont souligné un ordre avec d'abord le contraste "noir/blanc". Le noir, qui commence la série se conçoit comme une origine, symbolise du néant, des ténèbres d'où va surgir la lumière, le blanc qui les contient toutes :

- A, noir cors et velu des mouches éclatantes qui bombinent autour des puanteurs cruelles, golfes d'ombre
- E, blanc candeurs des vapeurs et des tentes, lance des glaciers fiers, rois blancs frissons d'ombrelles

Le noir

De nombreuses expressions donnent au noir des sens divers et parfois contradictoires comme par exemple la clarté se trouve en plein cœur de la nuit. En latin, il existait deux mots pour désigner le noir, *niger* : noir brillant (noir positif), *ater* : noir mat (noir qui inquiète).

Le noir n'est pas une couleur mais une valeur, c'est la pensée de la couleur. Paradoxalement, l'ivoire calciné donne le plus beau noir en peinture.

Le noir est l'absence de couleur, il occupe tout l'univers. Noir notion d'origine, de néant de vide, de silence de l'univers et d'inconnu (de sensation de gouffre comme au cinéma lorsque la salle est plongée dans le noir). L'astrophysique nous parle de matière sombre, de pure énergie.

Noir couleur de l'élégance, de la sobriété de l'émotion pure la plus poignante. Les nocturnes en musique et en mélodie évoquent une douce mélancolie qui autorise les échanges car on hésite moins à se mettre à nu.

Le noir exalte les calligraphies impétueuses (encre noire sur la feuille blanche/ craie blanche sur le tableau noir). Le noir autorise la mise en relief des contours par l'utilisation du clair obscur. Le noir rend plus visible ce qui en plein jour ne resterait qu'un détail. Il est en cela l'instrument de la distinction. Les personnages restent dans la lumière, les héros ne perdent

rien de leur superbe. Le noir laisse les objets exister pleinement dans leurs formes sans se laisser distraire par la couleur (tableau de Magritte).

Les contemporains de Rembrandt font triompher le noir couleur des morts sur le corps des vivants. Le noir change alors de sens comme le caméléon de teinte. La peinture tranchante réaliste lui découvre une puissance plastique et lumineuse. Manet s'en sert pour ses aplats peu modelés pour créer des contrastes forts. Plus tard, Pierre Soulage utilise le noir comme composante essentielle.

Le blanc

Qu'est ce que le blanc ? Le blanc c'est comme la neige ...froid, mouillé.

Blanc réunion de toutes les couleurs. Le blanc n'a pas de nuance comme les autres couleurs, il est entier. Il peut simplement être mat ou brillant. La texture d'une surface blanche peut changer la manière dont la lumière s'y accroche par méta mérisme et changer les réflexions, à l'exemple des nuages blancs qui reflètent toutes les couleurs des paysages. Le blanc attire la lumière, il la révèle.

Blanc couleur de la transition, il symbolise le passage de la nuit vers le jour, de la lune vers le soleil, de la mort vers la naissance. Mais le blanc est à la fois la couleur du levant et du couchant. C'est la porte ouverte aux désirs, à la création. La page blanche est l'espace de liberté propre à développer l'imaginaire ; en ce sens il rejoint le noir qui rend les rêves possibles. Le blanc est le symbole d'un espace infini. Le blanc réfléchit et protège de la chaleur il s'oppose en cela au corps noir qui l'absorbe.

En peinture, le blanc se cachait d'abord sous la toile dans le support en attendant des jours meilleurs. A cette époque, on attachait une importance primordiale à la narration par le biais des personnages et des paysages. Puis avec l'avènement de l'abstraction, les peintres se sont plus intéressés à l'organisation des formes plastiques sur la toile. L'œuvre de Malevitch est par exemple réduite à une forme d'expression minimale revenant aux fondamentaux que sont les pigments, le support, le format et le mode d'application.

Le gris

La nature corpusculaire et ondulatoire du rayonnement nous enseigne que l'univers doit être considéré dans son ensemble. Les contraires deviennent compatibles. Les discontinuités et les continuités sont liées par des interactions multiples. L'énergie lie toute chose.

Nous sommes souvent dans le doute, incapable de distinguer le clair du foncé en matière de couleur. De plus comment définir une translucidité, une opalescence.

Nous pouvons utiliser une gamme, une gradation, une échelle de gris, passage progressif du blanc au noir, du plus clair au plus sombre.

Il est utile d'expérimenter une échelle de gris pour montrer les nouvelles interactions. Gradation de gris, transitions les plus douces. Combinaison de noirs décroissants vers des blancs de plus en plus clairs.

Notre œil est facilement corrompu : plus les fonds sont contrastés plus leur influence est modifiante sur les couleurs superposées. Les fonds gris moyens apparaissent plus clairs là où les zones sont les plus foncées et inversement. La photographie enregistre et mesure le clair et le foncé différemment de notre œil. En général le foncé est plus foncé et le clair plus clair. De fait elle provoque une bipolarisation contrastée avec un appauvrissement des gris moyens.

Léonard de Vinci réussit à faire la fusion entre la clarté et la nuit à l'aide de son célèbre procédé de fondu des contours qu'est le *sfumato*. La continuité entre les solides et le milieu environnant.

La contradiction à travers le carré logique d'Apulée.

Le carré logique d'Apulée est une figure géométrique qui résume les relations existant entre des propositions contraires et/ou contradictoires. Ainsi, la proposition *universelle affirmative* « Tous les hommes sont mortels » est contraire à la proposition *universelle négative* « Aucun homme n'est mortel ». Ces deux propositions placées sur les sommets opposés de l'une des diagonales du carré d'Apulée ne peuvent être ni toutes les deux vraies, ni toutes les deux fausses à la fois.

D'autre part, la proposition *particulière affirmative* « Quelques hommes sont mortels » est contraire à la proposition *particulière négative* « Quelques hommes ne sont pas mortels ». Ces deux propositions, placées sur les deux autres sommets du carré d'Apulée sont elles mêmes contradictoires avec les premières propositions. Les combinaisons des termes contraires ou contradictoires permettent dans un second temps d'obtenir une échelle graduelle dans la force des propositions et d'introduire la notion de nuance dans l'opposition.

Ce que le jour doit à la nuit

On évoque rarement la façon dont une œuvre prend naissance car il s'agit d'une sensation diffuse. « *Ce que le jour doit à la nuit* » est né un **jour** où il faisait **nuit**, une de ces journées de grisaille hivernale. Je m'étais levée très tôt pour prendre le train. A la tiède solitude d'une nuit claire, la pleine lune se reflétait sur le tapis neigeux, avaient succédé la lumière blafarde, le froid et le brouhaha de la salle des pas perdus de la gare de Lyon Part Dieu encombrée par le flot des voyageurs tout de noirs vêtus. J'ai été frappée par les contraires et les contradictions entre ce noir atténué par le blanc et le blanc presque noir et toutes les nuances de gris que je pouvais y percevoir. Alors devant une tasse de café, j'ai pris un crayon pour décliner le thème de la contradiction à travers « *Ce que le jour doit à la nuit* » en m'appuyant sur le carré d'Apulée.

Pour réaliser la série « *Ce que le jour doit à la nuit* » j'ai, dans un premier temps, directement transposé les propositions du carré d'Apulée. Quatre toiles, lisses ou froissées, blanches ou noires s'opposent aux sommets d'un espace délimité, séparé de la surface murale. Cet espace, ce cadre fait converger le regard sur les toiles. A l'intérieur de ces toiles carrées, des petites images confinées dirigent notre regard pour l'y faire pénétrer, comme si chaque tableau avait son petit monde à soi construit autour d'un nouveau réseau d'Apulée. Ce nouveau réseau, qui est maintenant dédoublé, est resté en partie à l'état de trace sur chacune des grandes toiles, associé à des fragments en relief déposés sur les lignes d'abstraction.

Le côté ludique de l'œuvre -art cinétique

L'art et la peinture en particulier est un jeu émotif et revigorant, stimulant pour la pensée. Perception visuelle dynamique des œuvres comme Alberto Basi. Mécanisme d'imprégnation rétinienne par la répétition et le contraste. La couleur trompe, aucun œil normal n'est à l'abri des illusions de couleur. L'image rémanente. Contraste simultané, il s'agit d'un phénomène

psycho physiologique (le vert est le complément rémanent du rouge. Effet presque hypnotique.

Pour rester dans le réel et conserver une interaction entre cette variation autour du blanc et du noir et le regard extérieur, j'ai proposé une série de petits tableaux ; une interprétation ludique ponctuée par des petits carrés lumineux. L'enjeu majeur de mon propos est de chasser l'inertie des toiles initiales pour introduire le mouvement né de ces confrontations contradictoires. J'ai utilisé pour cela des combinaisons binaires, ternaires et quaternaires des grandes toiles carrées. Quelques critères de sélection, tels que le noir qui l'emporte sur le blanc, permettent la dissolution de certains termes antagonistes. Ainsi l'équilibre des forces opposées est rompu ; le système évolue, proposant des déclinaisons inédites, voire le changement de tonalité de l'ensemble des petites toiles. Quelques entorses aux règles décrites ci-dessus se sont glissées dans cette réalisation...heureusement pour la liberté de l'observateur...

Prise de conscience de l'instabilité du réel du déséquilibre énergétique

La troisième dimension

La vue est le sens le plus souvent sollicité en art mais il est suivi de près par le toucher. Pour appréhender un objet, le sens visuel des hommes est le premier mis en jeu. La vue de cet objet va nous donner quelques informations sur son rendu tactile. Il suscite en général l'envie de toucher le produit. La plus part du temps, le toucher d'un objet relève d'une démarche active volontaire contrairement aux autres sens. De fait, il est souvent complètement interdit de faire mouvement vers l'œuvre dans les expositions ou les musées pour les toucher, ce qui est particulièrement frustrant pour une sculpture mais je l'ai fréquemment ressenti pour des œuvres picturales.

La complémentarité vision –toucher est plus qu'une simple compétition des sens car elle engage des interactions qui varient en fonction de la nature de la perception.

La vision prédomine dans l'appréhension de l'espace (forme, couleur, dimensions) tandis que le toucher s'intéresse à la perception de la texture, de l'état de surface ou de la sensation thermique.

La perception des textures au niveau de la pulpe des doigts est une expérience sensorielle complexe. Ainsi, une information tactile transmise à plusieurs individus aura une déviation plus marquée dans sa restitution qu'une information visuelle ou auditive, car il n'existe pas encore de vocabulaire commun développé, un alphabet tactile adapté à cette perception. La mémoire tactile repose sur l'expérience et l'apprentissage avec des sollicitations répétées qui pérennisent l'information.

La main est l'organe perceptif tactile principal. Les mécanorécepteurs de contact de nos doigts ou de notre paume localisés dans l'épiderme, le derme moyen ou profond se spécialisent chacun vers une composante. La résolution spatiale, la sensibilité et la dynamique des capteurs tactiles neuronaux humains sont spectaculaires pendant une expérience tactile. Une fois la main en contact, la fonction de l'objet est en général intuitivement comprise, c'est le cas dans la plus part des expériences de toucher en aveugle et cette sensation renvoie à la valeur hédonique de l'objet (celle de l'apprentissage primaire du nouveau né qui interagit avec son environnement, la chaleur et la douceur de la peau maternelle...).

Dans le ce que le jour doit à la nuit comme dans la plus part des toiles que je réalise, j'ai essayé d'aller au delà de la simple vision, pour pénétrer la matière et y cacher des secrets. J'ai fait appel à presque toutes les composantes du toucher. Ces trois dimensions du référentiel

tactile associées à leurs descripteurs sont décrites ci après : composantes tangentielles (fibreuse, relief, râpeux, bloquant, glissant), composantes orthogonales (dureté, nervosité, effet mémoire, collant) et composante thermique. Mon inspiration fait habituellement la part belle au blanc en une variation de toiles tramées en relief. J'utilise des textures acryliques différentes, le papier chinois Xuan en filigrane, des matières mates ou brillantes, des tonalités claires ou obscures.

En jouant sur les contrastes colorés, les brillances, et les niveaux des toiles, j'ai tenté d'attirer la main de l'observateur pour qu'il puisse multiplier le champ de son expérience sensorielle pour qu'il appréhende le doux, le lisse, le rugueux, le structuré.

Ensemble sur la contradiction réalisé à la mémoire d'Yves

Papier Xuan, linoléum et acrylique sur toiles.

L'interaction des Couleurs (J. A Hazan).